

### К вопросу о романсном модусе: от Пушкина до Бродского

Понятие «модус» на протяжении XX в. активно разрабатывалось как лингвистами, так и литературоведами. Так, А. А. Кибрик определяет модус как «канал передачи информации» и, наряду с жанром, называет его одним из параметров классификации дискурсов [5, с. 2]. Х. Уайт в работе «Тропик дискурса» [13] отмечал, что история как форма словесного дискурса обычно имеет тенденцию оформляться в виде специфического сюжетного модуса. Такими модусами для Уайта являются «романс», «трагедия», «комедия» и «сатира», из чего можно сделать вывод, что историография для него способна существовать лишь в жанровых формах, парадигма которых была разработана Н. Фраем [10]. При этом, по замечанию И. Ильина, под «романсом» понимается «тип произведения, *тональность* которого по отношению к произведению чисто бытописательному, реалистическому *сдвинута в сторону поэтического вымысла*» [4]. Разработанная Фраем теория модусов опирается на положение, что жанровые формы передают в практику позднейшей литературы ряд сформировавшихся в культурном прошлом моделей отношения к жизни. Модус, как и его аналог — жанровый архетип, несет не только формально-поэтическое, но и идеологическое наследие.

В российском литературоведении ведущая роль в разработке теории модусов художественности принадлежит В. И. Тюпе, который предложил типологию произведений словесного искусства, связанную с выраженным в них жизнеотношением. Он утверждает, что признак определенного мироощущения, соответствующего тому или иному историческому этапу эволюции человеческого самосознания, есть пафос (модус): героический, трагический, сатирический, идиллический, элегический, сентиментальный и др. [9]. При прямой преемственности жанр (как популярный, так и забытый, архаический) в новом произведении «живет», прямо воспроизводя соответствующий *тип отношений человека с миром*.

О. В. Зырянов, вслед за В. И. Тюпой обращаясь к проблеме соотношения жанра и модуса художественности, опровергает утверждения

ученого относительно самостоятельности этих двух литературоведческих категорий: «модус художественности, если он претендует на “всеобъемлющую характеристику художественного целого”, на “тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику” [7, с. 154], не может не соотноситься с категорией жанра» [3]. Из этого положения прямо вытекает определение жанра, данное исследователем: «В самом общем виде жанр можно представить как устойчивую систему взаимных корреляций чистой литературной формы (специфических структурно-композиционных приемов), ценностно-мировоззренческих установок авторского сознания и эстетического модуса художественности» [Там же, с. 51]. В своих рассуждениях Зырянов идет дальше и говорит, что если учесть, «что любой модус художественности — это не только *мироощущение в форме эстетического пафоса*, но еще и *хронотоп* (или определенная картина мира), и система ценностей (которая, по М. М. Бахтину, всегда принципиально хронотопична), то его следует рассматривать не иначе как жанровую доминанту» [Там же, с. 51].

На материале первой половины XIX в., когда еще только начинается процесс жанрового распада, модус как наиболее общая категория, поскольку объединяет в себе пафос, картину мира и систему ценностей, действительно может быть назван жанровой доминантой. В то же время в случае с неканоническими жанрами, такими как роман, мы действительно можем говорить о модусе в его оцеляющей функции только как об общем пафосе литературного текста. Однако на более поздних этапах развития художественной модальности, а в особенности на лирических и лиро-эпических жанрах, когда жанровые признаки перестают иметь предписывающий характер и сохраняют свое влияние на конкретный текст в случае полного соответствия авторской интенции, определения, данного Зыряновым, оказывается недостаточно.

Так, О. В. Зырянов называет стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» «драматизированным романсом». «Для романса вообще характерно *воплощение любовной темы в драматическом модусе художественности*, формально-содержательная *драматизация исходной сюжетно-психологической ситуации*, субъектное осложнение отношений лирического я и любовного адресата *ты*, что доказывает генетическое родство двух данных жанров — романса и баллады, а также их постоянную конвергенцию в ходе эволюции жанрового сознания лирики Нового времени» [2, с. 58]. Он вслед за Б. Леоновым, М. Петровским,

В. Червой ограничивает тематический диапазон жанра единственной темой, а также, отмечая особый характер субъектных отношений, связывает его с драматическим модусом художественности. Однако, на наш взгляд, говорить о воплощении в романсе драматического модуса в том значении, в каком его понимал Тютя, не вполне оправданно.

Так, формула драматического модуса художественности — избыточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности [8]. Драматические герои вступают в бесконечные противоречия между внутренней свободой (личной тайной) и внешней (событийной) несвободой самовыражения. Здесь внутреннее «я» шире «внешней данности» их фактического пребывания в мире, что для героя пушкинского стихотворения с его формальным диалогизмом оказывается справедливо. Этот тезис можно распространить и на ряд других лирических текстов, в которых романтическая концепция мира и человека в нем, а также установка на «реставрацию прошлого» (Мэррей) реализуется за счет усложнения субъектной организации.

Тем не менее в определении, данном О. В. Зыряновым, если попытаться наложить его на жанр романса, на наш взгляд, не учтено, во-первых, что оцеляющий пафос романтической культуры в целом может быть определен как драматический (с этой точки зрения укрепившееся среди критиков и исследователей мнение, что русская культура начала XIX в. в целом развивается под знаком романса, вполне оправданно); а во-вторых, что романс, как заимствованный жанр, в русской культуре не был однороден и не мог быть таковым, поскольку генетически восходил к различным традициям: фольклорного, испанского и французского, а в сущности немецкого романса. Диффузия этих традиций внутри одного жанра, как и диффузия между различными жанрами — явление, определившее развитие литературы в XIX в., привела к возникновению такого жанрового и культурного феномена, как романс (русский романс) — жанр «без определенных жанровых признаков», по утверждению В. Э. Вацууро.

Таким образом, определяя стихотворение А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» как «драматизированный романс», а затем предлагая определение этого жанра, О. В. Зырянов, с нашей точки зрения, уточняет представления о феномене романса в целом, но не о его жанровых составляющих, поскольку уже в творчестве В. А. Жуковского романс как жанр не был однороден.

Свою же задачу мы видим в жанровом определении одной из модификаций романса, выделившейся в конце XVIII — начале XIX в. на основе испанской традиции. Так, литературный романс начала XIX в.

имеет *лиро-эпический характер*, его отличают: *сюжетность особого рода* (поскольку лирическая составляющая доминирует над эпической, то под сюжетом можно подразумевать определенную схему развития лирического чувства); *событийность* как *рассказ о событии*; *установка на чужое, воспринимающее сознание (раздельное переживание единства)*; формально текст часто построен как *«половинка диалога»* (обращение к отсутствующему в тексте адресату, что позволяет говорить о драматизации формы). Опираясь на теоретические работы начала XIX в., мы отмечаем также, что в центре сюжета литературного романа оказывается *выходящее за рамки обыденного событие* (реальной или ментальной жизни героя).

Если рассматривать человеческое «я» как точку пересечения трех «фундаментальных отношений личности»: к своему собственному «я» (самоопределение), к ролевому «сверх-я» (сверхличная заданность) и к жизненно смежному, со-бытийному «я» *другого* (межличностная данность), то в литературном романе превалирует последняя, межличностная данность. Именно *особый характер субъектных отношений*, когда жанр организован наличием двух равноценных сознаний, а следовательно, *реализуются два типа мировосприятия* или два пафоса (модуса, в понимании Тюпы), и позволяет выделить сначала литературный роман как особую модификацию жанра романа в целом, а затем на его основе и романский модус, поскольку в поэзии второй половины XIX–XX в. литературный роман в собственном смысле слова становится невозможен прежде всего в силу того, что ролевая маска героя романа перестает ощущаться одной из возможных культурных ролей, но сохраняется как модус литературного поведения, как «широкая жанровая платформа», или «абсолютный сценарий» (Толстогузова).

Одним из примеров, подтверждающих факт формирования в литературе особого романского модуса, можно считать романское творчество А. С. Пушкина. Поэт поступает с романсом так же, как и с другими жанрами: освоив его как определенную модель в лицейском «Романсе» («Под вечер, осенью ненастной...»), заимствует те принципы жанровой поэтики, которые сочетаются с его индивидуальным стилем: в первую очередь — *диалогические возможности* литературного романа и *выходящее за рамки обыденного событие* (реальной или ментальной жизни героя). Пушкин сужает тематический план романа и рассматривает в качестве выходящего за рамки обыденного события «преступление из-за/ради любви».

Особенностью осмысления поэтом данной темы оказывается тот факт, что герои не получают наказания за содеянное и, более того, не испытывают раскаяния, поскольку преступление рассматривается ими как единственно возможный выход. Так, героиня «Романса» («Под вечер, осенью ненастной...») оставляет рожденного ею младенца на ступенях хижины; герой романса «Я здесь, Инезилья...» готов избавиться от всех своих соперников, как реальных, коим является муж возлюбленной, так и предполагаемых; в отрывке «Пред испанкой благородной...», на романскую природу которого впервые указал В. А. Жуковский, по предположению В. А. Кошелева, единственно возможный вектор развития сюжета — поединок рыцарей, логическим завершением которого станет смерть одного из соперников. Финал «Легенды» позволяет предположить, что земная любовь к Богородице также сродни преступлению, за которое рыцарь был прощен и не понес заслуженного наказания на небесах.

Эта тенденция, казалось бы, нарушается в произведении, получившем у редакторов условное название «Родрик» («На Испанию родную...»), поэтика которого задана жанровым образцом испанского романсеро, а замысел И. З. Сураг метафорически определяет как «житие великого грешника» [6], поскольку герой раскаивается, искупает свой грех и получает прощение. Но это, вероятно, объясняется тем, что единый сюжет, развиваемый в романсеро, тем не менее состоит из ряда семантически завершенных фрагментов — романсов. И если оцеляющей жанровой доминантой данного текста, с точки зрения Сураг, является русская агиографическая традиция, романсная природа отдельных фрагментов позволяет Пушкину композиционно разграничить преступление и наказание, и «стихотворение как будто подражательное и теневое оказывается пересечением сквозных предсмертных тем, отражающих духовную драму поэта» [Там же].

Однако мы не можем говорить о вышеназванных текстах, за исключением «Романса» («Под вечер, осенью ненастной...»), который воспроизводит жанровую модель литературного романса, как собственно о романсах, поскольку в тех из них, которые имеют статус завершенных произведений, помимо вышеперечисленных признаков романса мы обнаруживаем и черты других жанров, таких как песня («Я здесь, Инезилья...») и житие («На Испанию родную...»), и хотя проблемное поле этих текстов связано именно с традицией литературного романса, с точки зрения конструктивных особенностей они не могут быть отнесены ни к одному из жанров в чистом виде.

При этом большая часть текстов, в которых развивается романсная форма или проблематика, не была завершена Пушкиным, поэтому относительно творчества данного автора, на наш взгляд, оправданно вести речь не о жанре романа или жанровой модификации литературного романа, но о романском потенциале его лирического (а возможно, не только лирического) творчества. Этот потенциал ощущался как современниками Пушкина (Жуковский дает отрывку «Пред испанкой благородной...» заголовок «Романс»), так и художниками более поздних эпох. Так, например, В. Ходасевич дописывает незаконченный отрывок А. С. Пушкина «В голубом небесном поле...» в традиции романа и выносит данное жанровое определение в заглавие [11].

Такая ситуация, когда в тексте жанровая модель не реализуется полностью, но текст воспринимается реципиентом сквозь призму данной жанровой традиции, т. е. имеет жанровый потенциал, на наш взгляд, и свидетельствует о формировании в литературе жанрового модуса. Стоит, однако, отметить и тот факт, что в случае с романсным модусом он формируется именно на основе литературного романа, восходящего к испанской лиро-эпической традиции, поскольку иные модификации данного жанра (сентиментальный романс, русский романс) изначально определяются не наличием жестких жанрообразующих признаков, но гармоническим единством поэтического слова и музыки, а также более развитой, нежели в песне, мелодикой (Б. М. Эйхенбаум). Кроме того, романсный модус отличается от жанровой модификации литературного романа доминированием индивидуально-авторского восприятия жанра и определяющих его принципов, что позволяет ему реализоваться и на фоне других жанровых традиций.

Таким образом, в творчестве Пушкина романсный модус определяется тремя составляющими: восприятием жанра как чуждого русскому сознанию (претексты из зарубежной традиции, герои — иностранцы); диалогической природой текста (сопряжение нескольких точек зрения); событием реальной или ментальной жизни героя, выходящим за рамки обыденного (преступление без наказания из-за/ради любви).

Во второй половине XIX в. литературный романс как жанровая разновидность романа теряет свою идентичность в творчестве писателей первого ряда и отчасти сохраняется лишь в творчестве «второстепенных» поэтов, что обусловлено эпигонским характером их лирики и более поздним отказом от романтической традиции. Однако, с нашей точки зрения, романсный модус определяет поэтическую природу некоторых текстов и по завершении романтической эпохи. Одним из наиболее ярких

примеров, подтверждающих сохранение в литературе этого модуса, можно назвать стихотворение М. И. Цветаевой «Идешь, на меня похожий...» [12, с. 177].

Это не единственный вариант обращения к данной традиции, но мы выбрали именно этот текст, поскольку, на наш взгляд, он является уникальным с точки зрения попадания в жанровую модель и представляет собой литературный романс «в чистом виде», что не всегда удавалось даже поэтам начала XIX в. Это, возможно, объясняется тем, что, находясь за рамками эпохи, а следовательно, будучи исключенными из художественного процесса романтизма, поэты Серебряного века получили возможность аналитическим путем вычленить жанровую модель литературного романа из большого количества жанровых модификаций, развивающихся одновременно с ним, чтобы потом сделать ее частью собственного эстетического опыта (сравним с методами освоения действительности в постмодернизме).

Стихотворение М. И. Цветаевой построено как «половинка диалога» и представляет вариант раздельного переживания единства. Герои разделены пространством и временем, даже причина такой разделенности характерна для литературного романа XIX в. — это смерть одного из героев. Однако Цветаева как бы зеркально отражает романсную ситуацию, характерную для XIX в., предоставляя слово «отсутствующему» — умершей героине — и изображая происходящее сквозь призму ее сознания. При этом герои не являются близкими и даже просто знакомыми людьми, субъект, к которому обращено высказывание лирической героини, — случайный «прохожий», что позволяет сжать романское время до одной встречи. Однако в рамках романсной ситуации происходит единение героев, что подчеркивается в первую очередь эпитетом «на меня похожий».

Можно отметить также и роль ритмической организации текста, поскольку урегулированный дольник, в сочетании с большим количеством безударных слогов, замедляет движение текста именно в тех фрагментах, где это задано семантикой («*Прохожий, остановись!*»). Сложная мелодическая структура указывает скорее на романсную (в противовес песенной) традицию.

Творческая история данного текста утверждает нас в нашей гипотезе. Так, из первой редакции была исключена пятая строфа: «Я вечности не приемлю! / Зачем меня погребли? / Я так не хотела в землю / С любимой моей земли!» [12, с. 597]. Мотив неприятия действительности лирической героиней, обращенность внутрь себя, своего рода эгоизм, не

характерны для романса, и эта строфа явно выбивается из общего контекста стихотворения, что, вероятно, и побудило Цветаеву отказаться от этой строфы в окончательной редакции, несмотря на то, что это одна из самых эмоционально сильных строф.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что этот текст создан в рамках традиции литературного романса, хотя и не имеет такого жанрового подзаголовка. Можно предположить, что Цветаева не называет свое произведение «Романс», поскольку для начала XX в. и творчества самой Цветаевой жанр — уже не способ завершения текста, а отправная точка при его создании. К тому же к началу XX в. такой жанр, как романс, был сильно дискредитирован традицией «жесточкого» и городского романса и дать такой подзаголовок — означало включить данный текст в состав массовой литературы.

Еще одним ярким примером проявления в литературе XX в. романсного модуса можно считать поэму-мистерию И. А. Бродского «Шествие» [1], написанную двадцатилетним поэтом в 1961 г. Несмотря на то, что сам автор впоследствии называл это произведение неудачным, на его примере хорошо прослеживается механизм действия культурной памяти, к работе которого и относится воспроизведение жанровых модусов. Так, хотя Бродский и указывает на то, что «романс — здесь понятие условное, но по существу — монолог», однако уже в подзаголовке отмечает драматизированный характер поэмы: «поэма-мистерия в двух частях и в 42 главах-сценах», и дает инструкцию по исполнению: «романсы рассчитаны на произнесение и на произнесение с максимальной экспрессией». Поэтому, с нашей точки зрения, игра с читателем в авторской ремарке заключена не только и не столько в отсылке к трагедии В. Шекспира «Гамлет» за «прочими наставлениями» касательно исполнения романсов, но и в отказе признать «искусственность» этой поэмы, основанную на сознательном и довольно точном (вопреки авторскому утверждению об условности жанровых обозначений) воспроизведении жанровых моделей.

Идея поэмы, выраженная самим автором как «идея персонификации представлений о мире», является зеркальным отражением типологизирующих представлений о человеческой личности, иначе — модусов сознания. При этом форма шествия, участники которого, произнеся свой монолог, исчезают, позволяет лирическому герою, примеряя различные культурные роли, не остановиться ни на одной из них. Внутренняя полифония текста выражается посредством драматизации лирической формы. В рамках поэмы драматизация становится не приемом, но принципом организации текста. В результате использование Бродским различных



жанровых образований опирается на их внутреннюю диалогическую или монологическую природу, позволяя выстроить следующую иерархию: комментарий, элегия, жестокий романс, плач, романс (литературный), баллада, собственно драматический фрагмент (например, «Романс Честныги и Хора»). Подобный подход позволяет выявить внутреннюю интенцию персонажа и уровень его готовности взаимодействовать с миром.

Следует, однако, отметить, что «исторические жанры» также неоднородны в поэме Бродского. Так, романс представлен контаминацией различных жанровых модификаций (литературный романс, сентиментальный романс, русский романс, жестокий романс и др.). Наименее формальный характер обращения к жанровой традиции ощущается в тех фрагментах, в основе которых лежит литературный романс. Причина этого в том, что литературный романс характеризуется наибольшей, по сравнению с другими модификациями, устойчивостью жанровой формы, а также во влиянии романсного модуса, позволяющего тексту сохранить более отчетливую связь с исходным жанром.

Примером фрагмента, основанного на потенциальной диалогичности литературного романса, формально выраженной в «половинке диалога», могут быть названы «Романсы любовников» — парный текст, представляющий собой сочетание двух взаимодополняющих точек зрения. Подобная «демонстрация приема» уже встречалась в русской поэтической практике. Так, В. Туманский переводит два отрывка из поэмы Э. Парни «Инсель и Аслега», называя их «Романс». Каждый из этих романсов представляет собой «половинку диалога», поскольку в своей интенциональности они направлены на *другого*; кроме того, оба эти текста могут быть восприняты как самостоятельные произведения и как единый текст, последнее активно поддерживается эдиционной практикой. Кроме того, во втором (женском) романсе эксплицирован еще один жанрообразующий принцип литературного романса, который мы метафорически определяли как «раздельное переживание единства», а поэт — как «соединенье в разобщенном мире». Но героиня Бродского говорит об этом соединении в полноценном физическом смысле, стремясь к нему («Останься здесь и на плече повисни, / На миг вдвоем посередине жизни...») и вместе с тем избегая его, поскольку разлука предшествует близости и неизбежна после нее: «И горько мне теперь твоё объятье, / Соединенье в разобщенном мире...» [1].

Наличие в поэтической практике XX в. подобных текстов можно рассматривать как факт, подтверждающий нашу гипотезу о существовании в литературе особого романсного модуса, который определяется

наличием двух типов сознания. Один из них можно определить как романтический. Отличительной чертой романтического поведения в литературном романсе можно назвать отсутствие эгоцентризма. Сознание лирического героя способно на диалог с сознанием иного типа, стремится к «переживанию единства», но в реальности такой диалог состояться не может, и в этом трагедия героя литературного романса. При этом речь может идти о существовании романсного модуса на фоне реализации устойчивых культурных ролей или поведенческих матриц: это предполагает также и наличие устойчивого культурного контекста, ситуации, в которой становится возможным развертывание субъектных отношений, и актуализацию тех или иных формальных признаков.

- 
1. *Бродский И. А.* Шествие [Электрон. ресурс]. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/iosif.txt>
  2. *Зырянов О. В.* Балладные стихотворения А. Блока (к проблеме жанровой архитектуральности) // *Филологос* (Елец). 2010. Вып. 7 (№ 1–2). С. 46–59.
  3. *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
  4. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
  5. *Кибрик А. А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // *Вопр. языкознания*. 2009. № 2. С. 3–22.
  6. *Сураг И. З.* «Родрик»: житие великого грешника [Электрон. ресурс]. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/3/surat1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/3/surat1.html)
  7. *Тюна В. И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.
  8. *Тюна В. И.* О научном статусе исторической поэтики // *Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики*. Кемерово, 1986. С. 3–7.
  9. *Тюна В. И.* У истока пафоса как «архитектонической формы» художественного целого // *Природа художественного целого и литературный процесс*. Кемерово, 1980. С. 3–27.
  10. *Фрай Н.* Анатомия критики // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 232–263.
  11. *Ходасевич В.* Романс [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.hodasevich.ru/poems/romans.html>
  12. *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. М., 1994. Т. 1.
  13. *White H.* *Tropics of discourse*. Baltimore, 1978.